

美術史の研究對象としての作品

澤 柳 大 五 郎

美術史は言ふまでもなく美術の歴史である。随つて「美術」といふものの概念をはつきり擲んでゐなければ美術史の研究は不可能である。

美術の本質もいろいろに言ひ表せるであらうが要するにそれは天才の藝術的體驗の造形的に表現せられたものと言ひ得るであらう。藝術的體驗そのもの或は創作活動の過程なども美術といふ概念の中に含ませるとしても、表現に至らない觀照或は體驗は作家にとつて不徹底不完全なものに過ぎないのだから結局表現されない體驗といふやうなものは完全な藝術（美術）とは見做せない。創作力を有する作家にとつては藝術的觀照は必然的に表現に展開すべきものである。享受 Geniessen は創作 Schaffen の不完全（未完）なるものである。創作は享受（藝術的觀照）の必然的歸結なのである。もとより藝術家も人間であるから藝術以外の様々の體驗をするに違ひない。しかし藝術家の生活の核心は創作活動にあるのであつて爾餘の體驗は第二義的なものに過ぎない。寧ろその生活の核心の藝術的活動に存

する人のみを我々は藝術家と呼ぶのである。そしてその藝術家の藝術的體驗の記錄は作品を描いて他に在り得ようがない。随つて藝術の恆常な本質を究めようとする藝術學（美學）も藝術をその展開の相、即ち歴史的聯關に於いて把へようとする藝術史（美術史、文學史等々）も——それを單なる思辨の遊戲に了らしめず經驗科學として立てよう爲には——その研究對象としては藝術作品を以てAとしてせざるを得ない。作品の考究なくして美術史は成立し得ない。

美術史の研究對象は美術作品である。作品を研究するといふことはもとよりその作者、即ちその作品を制作した天才、この唯一無二の人格 Künstlerpersönlichkeit を理解せんが爲である。その天才の藝術的體驗の顯現として作品を研究するのである。随つて美術史の研究は傳記 Biographie を無視することは出来ない。美術は文學音樂等と等しく人文の精華である。けれどもその單位は畢竟個人である、Individuum である。箇々の作品を制作するのは個人であるからである。言ふまでもなく天才と雖も時代や社會から隔絶してゐる

わけではない。縦横前後の廣汎な perspective の裡に存在してゐるのである。随つて個性の展開を跡づける爲には傳統、影響、相關等の複雑な關係を顧慮しなければならない。それにはもとより所謂環境 milieu の研究も必要である。傳記や環境の研究はもとより文獻に據らねばならない。しかし既に言つた通り藝術家の最も集注して生活するその核心は藝術的活動なのだから、その藝術的活動の究極至醇の結晶たる作品が作者の個性を理解する最も重要な最も確實な Faktor であることに變りはない。傳記的な研究と雖もこの最も純粹に個性的な表白である作品の展開を研究する爲の手段に過ぎない。

グンドルフはそのゲーテ論の序に、詩人の日記書簡對話その他の手記ももとより貴重な資料であるが書簡對話は對者に應ずるものであるし日記と雖も魂の眞の表白とは限らない、ゲーテの眞にゲーテであるのはその作品の裡に於いてのみであるといふ意味のことを言つてゐる。言葉を表現の媒介とする詩人に於いて既に然り、況して美術家に於いてをや。美術家の中にも卓れた詩や多くの書簡を遺したミケルアンデロのやうな人もあれば繪畫論のみならず科學萬般に亙る廣汎な手記を物したレオナルドの如き人もある。ミケルアンデロ、レオナルドを知らうとする者は此等の文書を慎重に精査しなければならぬと言ふまでもない。しかしミケルアンデロの全生命を賭したのは美術、就中彫刻である。作品の理解なくして眞のミケルアンデロの姿は把へられない(羽仁五郎氏の『ミケルアンデロ』の如きは巨匠の眞の姿を去ること甚だしいものである)。レ

オナルドは解剖學史の對象にもなるし力學史土木史等々の對象にもなり得る、しかし美術史の對象となるのはその作品でありその Künstlerpersönlichkeit である。

もとより美術史は Monographie にのみ終始しない。ブルクハルトの言ふやうに Geschichte der einzelnen Persönlichkeit の他に Darstellung nach Sachen and Gattungen と稱すべきものも十分あり得る。ヴェルフリンのいふ Kunstgeschichte ohne Namen も立派な美術史であるに違ひない。しかしさういふ歴史と雖も箇々の個性の理解、即ちその藝術的人格の純粹無雜の顯現たる作品の理解なくしては成立し得ない。(ブルクハルト、ヴェルフリンの美術史も作品の理解から出發してゐること勿論である。)我々は通常漠然と日本美術とか天平の彫刻とか藤原の繪畫とか言ふが——そしてさういふ概念の存立し得ることも亦言ふまでもないが——さういふ類概念も箇々の遺品の總和或は公約數の如きものとして始めて可能なのである。法華堂諸佛は天平精神の結晶であると言つてもそれは天平の精神が總動員でもされて鹽の自づから結晶するやうに結晶したといふ謂ではない。たとひ我々が遂にその名を知り得ないとしても何人かの天才が全身全靈を傾け一軀一軀刻み出したのである。それがよく天平の精神を具現してゐるのは其等の天才が時代の(藝術的)精神を代表 represent してゐるからである。寧ろ我々は其等の作品群を通じて始めて天平の(藝術的)精神を直觀し得るのであつて豫め文化的な時代精神などといふものを拵へ上げて置いてそれと遺品とを照し合せて時代精神の精

華だなどといふのではない。(ここで日本美術に就いて個性などを問題にするのは西洋かぶれの謬見であるなどといふ愚論を駁す必要はないであらう)。

美術史も亦人間精神の歴史であること敢へてドヴォルシャクの言を俟つまでもない。美術も精神の高貴なる所産であるからには美術史も精神史であるに違ひない。しかし藝術に現れた或はその裡に藏せられる精神は飽くまでも官能を通じ特定の形に即して表現せられた精神であつて決して概念的なものではない。美術に就いていへば視覚に即して表現せられ視覚を通じて直觀的に把握せられる限りに於いての精神であつてそれ以外の精神ではない。美術はもとより宗教的感情をも國民的精神をも世界觀をも立派に表現し得る。但しそれを概念を以てせず線、色、形を以てするのである。言葉を以ては、凡そ他の如何なる手段を以ても表現し得ないからこそ畫家は彩管を執り彫刻家は鑿を握るのである。》Könnte man denselben (den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes) überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig, und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemischt, ungemalt bleiben dürfen. (Burchardt) 美術家はこの言葉ならぬ言葉、即ち線の言葉、色の言葉、形の言葉を以て深刻豊富な精神——より適切にはカントの言ふ意味での生活感情——を語つてゐるのである。この Formensprache を解し得ぬ者はつひに美術とは無縁である。この形式の言葉は一點一劃の變更をも許さぬ抜きさしならぬ言葉を語つてゐるのである。我々はこの言葉

を通じてのみ始めて天才の魂の所作を miterleben 或は nacherleben することを得るのである。天才の作品には一箇の作品の隅々にもその全作品にも一貫する統一的な作風、ディルタイの所謂 eine innere Linienführung がある。これをこそ様式と呼ぶのである。さういふ箇々の代表的様式の理解の上に立つて始めて天平の様式とかルネサンスの様式とかいふ概念を築くことが出来るのである。法隆寺釋迦三尊像は大陸將來の佛教文化の所産、大和繪は藤原貴族の産物、浮世繪は封建時代の庶民藝術などと言ふだけで済むのなら美術史などは無用である。

美術史の研究対象は作品である、作品なくして美術史はあり得ない、といふことは勿論美術史には文獻的研究は一切無用であるとか美術史は政治經濟等々と無關係であるなどと言ふ意味ではない。一體誰が美術は他の一切の精神現象社會組織から隔絶してゐるなどと言つただらう。Homo sum, nihil humani a me alienum puto. 渺たる一個人と雖も歴史的社會的に縱横無數の絲に繋つてゐる。その一本を辿つてさへ末は無限に通ずるであらう。大和繪は貴族社會の産物に違ひないし浮世繪は庶民の藝術であるに違ひない。東大寺盧舍那佛を造顯するには今日日本が再軍備する程の經濟力が必要だつたであらう。しかし若し美術家が一切を究めねばならないとしたら一軀の佛像を研究するにすら政治史經濟史は愚か佛教史寺院史文學史冶金史染織史文様史社會學心理學圖像學人種學骨相學等々を究めなければならぬ。クルティウスがその古代美術史概説の序に引いて

ある若い美術史學徒の歎き「私は此處で古代作品を仕立屋や理髮師や靴屋やパン屋や刀鍛冶やいかさま牧師の眼で眺めることを仕込まれてゐます。それは皆確かに役に立ちます。けれども私は古代作品を藝術家の眼を以て、或は少くとも學問的な鑑識家の眼を以て觀ることを學び度いと希つてゐるのです——ところが此處では藝術は全く説かれません」といふのは必ずしも笑ひ話ではない。それに似た状態は我々の周圍にもないとはいへないのである。もとより經濟史といはず思想史といはず一切に通曉した上で更に犀利な藝術感を有する人が美術史を遣つて下されば一番理想的であらう。がそれこそ *vita brevis* である、*ars* は *longa* なのである。佛教教義の一斑に通ずるにすら人の一生は短か過ぎる。美術史學徒は美術史的考察も凡そ有り得る無數の考察の中の一つに過ぎないことを知つてゐる。それ故にこそ謙讓に他學の成果にも學びつつ美術作品を美術史的に考察するといふ役割を自らに課してゐるのではないか。美術史學徒は美術史を以て一切の他學に冠絶する至高の學問などと自負するほど不遜でも愚かでもないと同時に美術史を以て「全歴史世界を對象とする歴史學」といふやうな觀念の大廈の廡下に身を寄せなければ自立できない學問と目する程卑屈でもないであらう。もとより美術史は政治史にも經濟史等々にも、否凡そ作品の解明に資する事なら職人工匠の言にも學ぶであらう。しかし美術史は何處までも美術史であつて經濟史でも社會史でも亦單なる歴史でもない。一體印度史でも日本史でもない政治史でも文化史でもない一切を包括する單な

る歴史といふやうなものが——歴史哲學を別にして——在り得るかどうかをわたくしは知らないが、印度に執しない印度史はあり得ず政治に即しない政治史は考へられないと同じく美術史は美術に執せざることを得ないのである。もとより美術品も蒐藏家の占有物でない等しく美術は美術史家の獨占ではないのだから美術品を經濟史家が經濟的觀點から眺めるのも政治史家が政治史の資料とするのも勿論自由である。社會史家が玉蟲厨子を奴隸膏血の象徴と見做さうと政治史家が大佛造顯を中央集權的 *despot* の所業と説かうと、その當否は別として毫も妨げない。しかしそれは美術史の問題ではないし其等は美術品そのものでないと言つてもいいかも知れない。

物には凡て様々の相がある。一本の薔薇は植物學者にとつては離薷花區イバラ群いばら科イバラ屬の一品種に過ぎぬであらうし花屋にとつては商品即ち一箇の經濟價值を意味するであらうし病床の人にとつてはこよなき慰めでもあらうし又内氣な戀の媒となることもあるかも知れない。其他いろいろに考へられよう。畫家がこれを靜觀的に、カントの所謂 *interesses* に眺める時この薔薇は始めて藝術的對象となる。美術作品も物塊であるには違ひない。古今無雙の傑作も二十の扉とやらの連中に言はせれば植物礦物動物の外には出でない。美術に理解なき守錢奴にとつてはスコパスの首も三月堂の吉祥天も單なる石塊土塊に過ぎないのであつて一枚の紙幣に如かざること猫に小判の鰭の頭に如かざると等しいであらう。勿論美術作品に於ける物質と美術そのものとの結びつきは音樂に於ける樂譜と樂

曲そのもの（或は書物と文學そのもの）との結びつきよりも遙かに密接である。一軀の大理石像は極微の一線をも變更を許さぬ決して複製し得ぬ唯一無二の作品である。然し我々が見、感じ、體驗してゐるのはその大理石塊に宿つてゐる生命なのであつて第何紀層の何質かに屬する礦物でない。即ち我々が作品として享受するのは或特定の形に即して表現された絶對的に觀念的な生命——而も端的に在るがままに其處に在るといふ點でこれ程具體的實在的なものは他にない生命——なのであつて物理的實在關係に繋がれた物質、木石紙絹ではないのである。古今幾多の天才がどうして單なる物塊を刻み出す爲にその全生命を傾けよう、また幾多の碩學がどうして單なる物塊の究明にその生涯を捧げようぞ。美術作品の裡に單なる物塊、單なる史料、單なる經濟價值しか見出し得ない人は憐むべき哉。史家が美術作品を一箇の經濟價值と見做し或は政治史の挿繪と解しようとする自由であるが其時それは既に美術であることを罷めてゐるのである。史家が一枚の寫經生手實も宗達光悅の歌畫卷も等しく史料であつて價值の上下はない（或は彼の方が古く内容あるが故に此より一層貴重である）と言ふ時宗達の畫卷はその人にとつて美術品としての存在をもつてはゐらないのである。美術史家は何よりも先づ作品を美術として藝術的に考察することを課せられてゐる筈である。そして美術は之を藝術的に考察することによつて始めてその本質を理解し得るものであることも明瞭である。その歴史的展開も亦然り。美術の史的展開は美術史的考察に於いて始めてその本然の相を示すのである。

法隆寺も藥師寺も大きな經濟力政治力なくして成らないのは言ふまでもない。然し經濟力政治力そのものがあの法隆寺堂塔、あの藥師三尊を作つたのではない。何處の國でも上代美術の殆ど凡て、西洋の全中世期の美術は皆宗教美術である。當時の信仰心は通常我々が漠然想像してゐるよりも更に熾烈であつたらう。それは政治力經濟力よりも遙かに重要な要素である。然しそれとてただ六世紀の東羅馬帝國の信仰が聖ヴィターレのモザイクを生み十三世紀のフランスの信仰がランスの微笑の天使を作つたなどといふのでは何にもならない。一人または幾人かの卓れた個性の裡に磅礴してゐる宗教的感情が官能の楔機を通じ特定のテクネーを媒介として造形的に表現されてゐるのである。同じ宗教心は同時の文學にも音樂にも其他萬般の文化現象に現れてゐるだらう。而しそれ等は互ひに殊なる形を持つてゐる、即ち殊なるものを表現してゐるのである。その時代に或特定の宗教思想が、政治體制が、經濟機構が支配してゐたからとてそれを箇々藝術の根源だと言ふのなら、も一つ溯つてラスコーもパルテノンもシャルトルも法隆寺もイリアスも神曲もファウストも源氏物語も第九交響樂も凡てこれ人類の所産であると言へば足りるではないか。自然科學の generalisierend なるに對して individualisierend な方向を目指すのが精神科學（或は文化科學）の彼と殊なる點ではないのか。美術は（文學、音樂等と共に）實に人類の生み出した高貴な所産である。がそれは具體的にエジプトの、ギリシアの、中國の日本、更に又それぞれの古代の、中世の、近世の精神の所産を總括し

てさう言ふのである。さうして結局個に歸せられるのではないか。箇々の藝術を直接に作るのは Individuum である。天才は時代の子だといふ。正に然り。然し天才が時代に迎合するのではなくて天才が時代を導くのである。最も強く獨自に生きた天才の内心の要求から發した最も個性的なるものが典型 Typus となつて時代を代表するのである。一國一時代の風潮に迎合するものは一時は時めいてもやがて水沫の如く消えて行く。ミケルアンジェロはダヴィデを、ヨレンツェ人民の爲に刻んだのでもなければモーゼをユリウス二世の爲に作つたのでもない。注文し金を拂つたのはラーナ組合であり法皇であつたに違ひないがあのダヴィデあのモーゼを作つたのは巨匠の内心の要求でありその眼でありその手である。中世美術の大部分は教會の爲の教會の注文に由る教會の裝飾であつた。然し教會にせよ王侯にせよ庶民にせよさういふ時間的空間的に限られた歴史的存在の意を迎へる爲に作られたものにどうして時空を隔てた今日の我々の心をうつ力があり得よう。さういふものを超えて其處に Menschlich-bedeutungsvolle ともいふべきものがあるからではないか。我々は過去の美術をただ古きが故に尊重するのではない、ただ希少な故に尊重するのでもない。それが今も尙生きてゐるが故に、時空を超えて脈々と我々の生命に傳はるものがあるが故に之を貴重せざることを得ないのである。わたくしは美術史の didaktisch な意義などといふものを知らない。ただ作品の直接觀照によつて天才の藝術的體驗に參じ得る喜び、それを追體驗し共體驗することによ

つて生命感の高まりを感じる喜びを知るばかりである。——法隆寺壁畫のあの線あの色、藥師寺三尊のあの形に顯はれてゐるのは遺憾ながら我々が未だその名を知り得ない人文の英雄の心魂の所作なのである。その心魂の言葉、その線、その色、その形の裡に生きいきと語られてゐる Formensprache を讀み解くことが美術史家に課せられた問題なのである。文獻的研究も光學的研究も化學的研究も凡そ作品の解明に資し得ることならば如何なるものにも助力を藉りて然るべきである。しかし本末を轉倒してはならない。最後の決定を爲すものは様式である。文獻は偽ることもあるが様式は偽らない。

》Die Stilformen sprechen ihre deutliche, entschiedene Sprache《 》Der Stil bringt die Entscheidung《 (Furtwängler) 様式論が時に誤つことあるのは我々の様式觀が不確かなるが爲であつて様式の罪ではない。そしてこの様式の言葉を讀み解き得る終の判者は畢竟 sens esthétique である、Künstlerischer Sinn である。文獻は我々に史實を教へる、X線やアイソトープは我々に作品の——嚴密には表現を宿してゐる物質の——組織や後補や retouches を教へて呉れる、顔料や材質の分析は年代の新舊を教へて呉れることもある。いづれも貴重である。しかし最後に作品の眞實を判斷するのは我々の esthétique 以外にはない。光學や化學は我々に質物を發き出して呉れるかも知れない。しかし作品の價值、勿論藝術的價值はつひに教へることは出来ない。美術史はどうしたつて最後にはこの價值の問題に衝當る。この價值判斷は esthétique の問題である。勿論ここにいふ esthétique

とは哲學的な思辨美學などを指して言つてゐるのではない。美學といふ言葉が厭なら何と言つてもいいが、美術を對象とする學問である以上好むと好まざるとに拘らず美術史は ein Stück Aesthetik を闕くわけには行かない。工藝史をやるといつても瀬戸物屋や古道具屋の店先に轉つてゐる品物を全部美術と見做すわけではないであらう。どこまでが美術(藝術)でどこからは非美術だと極めるものは何か。雪舟を研究するといつても雪舟と名が附けば實物でも寫しても一把一からげに研究するわけではないだらう(勿論贋作も摸作もそれとして研究資料となること斷るまでもない)。その眞實を見分けるものは何か。美術史はやるが esthétique など無用であると言ふのは自己矛盾である。ここで所謂美學に就いて深入りする興味も紙數もないが、哲學體系の一環としての美學は知らず、精神科學の一科としての美學、即ち凡そ empirisch ないし Wissenschaft であり得る美學は具體的な藝術作品以外に研究對象を求め得ないのであるから當然藝術の學でなくてはならないと思はれる。それは具體的には文學の學、音樂の學、美術の學である。或はその人を得るならその總てを通觀する藝術の學もあるであらう。嚮にも云つた通り藝術をその恆常的な本質の面に於いて把へようとするのが藝術學であり、藝術をその歴史的展開の相に於いて理解しようとするのが藝術史である。そしてデイルタイも言ふやうに藝術の恆常的な本質も歴史的關聯に於いてでなければ正しくは把へられないのであるから藝術學と藝術史(美術史、文學史、音樂史等々)は文字通り血を分けた同胞である。共

に作品を研究對象とする學問の姉妹なのである。Kunstgeschichte ないし Kunstwissenschaft と無縁であるなどといふ論理が何處にあらう。否美術史は正しく Kunstwissenschaft の一種なのである。

附言。學會の所屬に關してはわたくしは特別に深い關心もないしここで殊更に論議し度いとは思はない。しかし學問の性質上美術史は飽く迄史學であつて美學と共にあるべきでないと云ふならばそれはをかしな通らない論である。それならば哲學は哲學部門だが哲學史は史學である、數學は數學部門だが數學史は史學に屬すべきだともいふのか。假に史學が一切の文化現象を包括するといふのなら哲學は一切の學の學とも言はれるではないか。學會や學科に哲學でも史學でもない藝術(美術)學といふ部門が立てられれば一番はつきりしていだらう。しかしそれには傳統もあり便宜もあらうし餘り細分すれば切りがないこともあらう。何處に所屬してゐようと美術史は美術史であり美術の學問なのであつて哲學でも史學でもない。大體學問はその研究對象に即して分類するのが健全なる常識ではないか。本屋の目録だつて美術史は歴史の項にはなくて Fine Art (& Music) の所にある。歐洲には Congrès International d'Esthétique et de Science d'Art があり、Zeitschrift für Kunstwissenschaft (其他類似の學術誌)があつて共に美學美術史また音樂舞踊等に至るまで藝術一般に關する事を論じてゐる。シュマルソウの《Grundbegriffe der Kunstwissenschaft》

は美術史の本だしフィードレルやヒルデブランドはもとよりゼムペルやリーグル始めヴィーン學派やヴェルフリンも美學美術史兩方面に互つてゐる。戦後は知らず戦前のドイツには Doctor Philosophie を貰つた畫家や彫刻家が幾人も居た。學問はどんな小さな(研究領域の狭い)學問でもそれが純粹に學問である限りその獨自な世界を持つてゐる筈ではなからうか。研究領域の廣狹に拘はりなく併存し互ひにそれぞれ特有の場を認め又互ひに裨益しつつ進み得べきものなのであらう。美術史は讀んで字の如く美術の歴史である。誰も美術史と史學と無關係だなどとは言はない。がどうあつても美術史は「史學」の下に従屬しなければならぬなどといふ論は少くも日本以外では通用しないであらう。

上に述べたところはもとより美術史の方法論などといふやうなものではない。謂はばそれ以前のことには屬する。——これから先に關してはわたくし自身未だ答へられざる無數の問を持つてゐる。——こんな分り切つたことを今更言ふ必要はないと言はれるかも知れない。わたくしもさう思ふ。而もなほ自らそれを確めて置く必要を感じたのである。若し同學の諸兄が小文を目して全く明白な無用の贅語と見て下さるならばわたくしの喜びこれに勝るものはない。